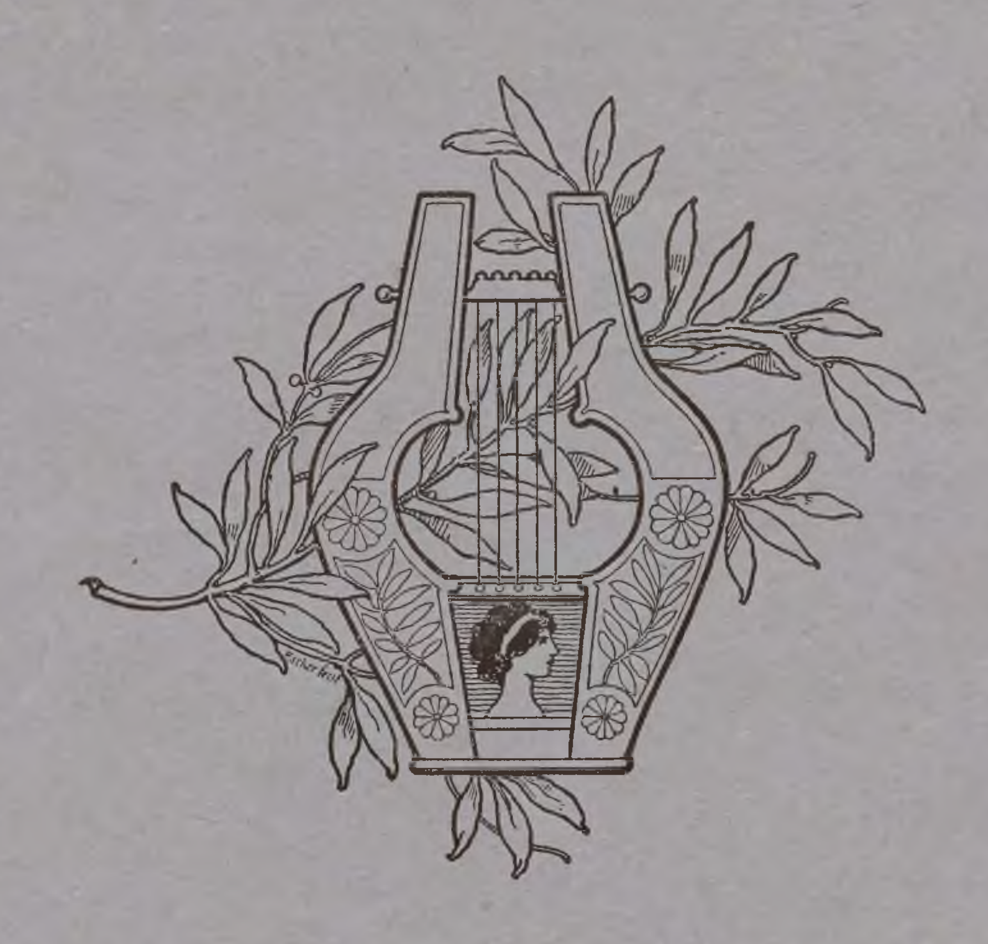
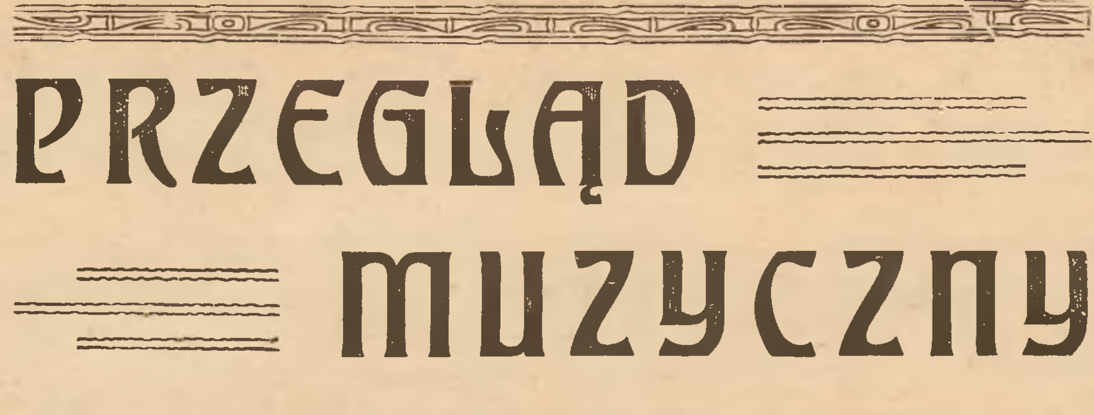
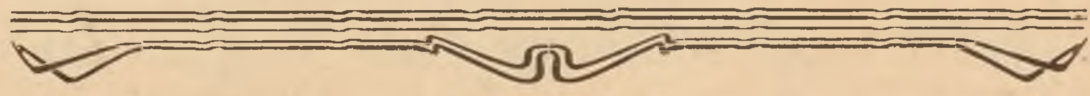
PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 15 Grudnia 1913 r.
ZESZYT 24 (123).
ROK VI.

15 grudnia 1913 r. № 24 (123).





Dr ADOLF CHYBIŃSKI. 3)

Jan Sebastjan Bach.

(Ciąg dalszy.)

Czy te stosunki się poprawiły, wątpić można i należy. Bach był sam sobą bardziej zajęty, niż kiedykolwiek, wszedł po wrażeniach, doznanych w Lubece, w tę epokę życia, w której twórczy artysta zachowuje się obojętnie wobec rzeczy, stanowiących rację jego bytu, a raczej bvtowania z dnia na dzień. Bach zobowiązał się wprawdzie oświadczyć „kategorycznie" konsystorzowi do 8 dni o swych zamiarach co do podziału obowiązków, ale 8 dni zamienił znowu na dłuższy termin, bo ośmiomiesięczny. Konsystorz okazał się znowu władzą pełną umiarkowania i zrozumienia dla Bacha, aż wreszcie wezwał go na 11 listopada przed siebie. Spitta podaje cały protokuł z tej „rozprawy":

„Actum d. 11 Novemb. 706.

Wird dem Organisten Bachen vorgestellet, dass er sich zu erclähren, ob wie ihm bereits anbefohlen er mit denen Schühlern musiciren wolle oder nicht; dann wann er Keine schande es achte bey der Kirchen zu seyn, vnd die Besoldung zu nehmen, müsse er sich auch nicht schämen mit den Schülern so darzu bestellet so lange biss ein anders verordnet, zu musiciren. Dann es sey das absehen dass dieselben sich exerciren sollen, umb dereinst Zur music sich besser gebrauchen zu lassen.

Ille.

Will sich derwegen schriftlich erclähren.

Nos.

Stellen ihm hierauf ferner vor auss was macht er ohnlängst die frembde Jungfer auf das Chor biethen vnd musiciren lassen,

Ille.

Habe Magister Uthe davon gesaget."

Bach nie posiadał talentu organizacyjnego. Jeśliby był miał do rozporządzenia chór zawodowych śpiewaków, byłby niezawodnie przewyższył pod względem wykonawczym tego prefekta, któremu miał dostarczać chóru już przygotowanego. Chór zaś, oddany w tym celu Bachowi, składał się z żywiołów mało wartościowych i muzycznie i etycznie — jak dowodzą ówczesne relacje. Stąd konflikty z chórem pociągały za sobą konflikty z konsystorzem, zajęcie zaś tego rodzaju było mu wobec zupełnie usprawiedliwionych aspiracji ciężarem nie do zniesienia. Oliwy do ognia dolewał nerwowy temperament Bacha, zajętego myślą o kompozycji i grze na organach, a nadto owa „frembde Jungfer", która zwała się Marja Barbara Bach i była jego daleką kuzynką, córką Jana Michała Bacha, organisty z Gehren.



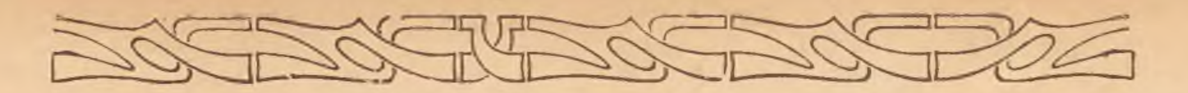
Gdy sytuacja w Arnstadt stała się dla Bacha nieznośną, a konsystorz nie mógł, mimo niewątpliwego uznania dla młodego mistrza, zgodzić się na jego licencje w spełnianiu zastrzeżonych w kontrakcie zobowiązań, i gdy równocześnie otrzymał Bach zapytania z różnych miast, pragnących go mieć na stanowisku organisty, nastąpiło rozwiązanie umowy, a Bach przeniósł się do *Miluzy* (Mühlhausen). Tu odbył próbną grę w „Blasiuskirche", koło Wielkanocy r. 1707.

Pobyt w Arnstadt był dla Bacha epokowym głównie przez wytężającą pracę nad sobą i dzięki wycieczce do Buxtehudego, u którego zyskał bardzo wiele, mimo, iż nie mamy dowodów, że był jego osobistym uczniem w grze organowej. Co do kompozycji, to zdaje się być prawdopodobnem, iż w tym kierunku Bach kształcił się sam przez najgruntowniejsze studja nad samemi dziełami. Mimo to wpływ Buxtehudego, któremu znakomity badacz francuski, André Pirro, poświęcił monumentalne dzieło, da się obserwować przez całe życie Bacha, nietylko jako kompozytora organowego, ale i twórcy kantat i motetów.

Jeśli Bach interesował się przez pewien czas muzyką programową, to równolegle z sonatami Kuhnau'a mógł zajmować się programowemi suitami Buxtehudego, w których miały — według Matthesona — być oddane „właściwości planet". Nie mamy jednak na to żadnych dowodów, gdyż suity mistrza z Lubeki zaginęły i nigdy zresztą w druku ogłoszone nie były. Jako twórca organowych opracowań chorałów, nie stał Buxtehude na wysokości południowo-niemieckiej szkoły z Pachelbelem na czele. Z tym ostatnim zaś, jako kompozytorem, był Bach zaznajomiony prawdopodobnie już w Ohrdruf, gdyż Jan Krzysztof Bach posiadał, jak wiemy, odpisy dzieł Pachelbela. Bardziej pociągały Jana Sebastjana inne kompozycje północno-niemieckiego mistrza, mianowicie preludja i fugi, passacaglia, ciaconny i tokkaty, w których na punkcie wirtuozostwa osiąga organowa niemiecka muzyka swój szczyt przed Bachem.

Jak pierwszy pobyt w Weimarze, tak i obecne zajęcie w Miluzie miało być krótkie. Miluza była nietylko miastem zaściankowem, obojętnem dla wszystkiego, co nie miało charakteru lokalnego, ale i miejscem religijnych sporów pomiędzy pietystami a staroluterańskimi ortodoksami. Bach zastał miasto zniszczone przez pożar, a organy nietylko niedostateczne, ale i zepsute. Swą działalność rozpocząć miał Bach najprzód od reformy muzyki kościelnej i naprawy organów. Wśród takich warunków nie było to ani łatwem, ani możliwem. Ale rada miejska okazała dobre chęci i na posiedzeniu w dniu 21 lutego 1707 roku oddała Bachowi kierownictwo przebudowy organów po wręczonym przezeń memorjale, złożonym z 11 punktów, a podanym w całości przez Spittę (str. 351—353). Wśród tej pracy założył Bach w dniu 17 października własne ognisko domowe, pojmując ową „frembde Jungfer", Marję Barbarę Bach, za małżonkę. Widząc, że usiłowania nie doprowadziłyby zbyt daleko, rozglądał się Bach za innem zajęciem. Właśnie potrzebowano na dworze weimarskim organisty. Popis w Weimarze wypadł dobrze i w dniu 25 czerwca 1708 r. wniósł Bach rezygnację na ręce rady miejskiej, która od samego początku otaczała go życzliwością, czego dowodem była choćby wysoka stosunkowo płaca (85 guldenów i „naturalia"). Że Bach istotnie pozostawał z zarządem miasta w dobrych stosunkach, dowodzą okolicznościowe kantaty, np. na inaugurację nowej rady. Wpływ Buxtehudego w tej kantacie jest zupełnie widoczny, choćby w masywności środków, mimo to całość posiada wartość dzieła dojrzałego i nie ustępującego najlepszym współczesnym kantatom.

Głęboko religijny umysł Bacha nie mógł nie uledz wpływom walk wyznaniowych w Miluzie. Bach skłaniał się ku pietystom. To tłumaczy również jego mistycyzm, właściwy nietylko tekstom kantat, ale i dziełom instrumentalnym. Bez tego pierwiastka nie byłby mistycyzm katolicki osiągnął tyle wyrazu w potężnej mszy h-moll. Dlatego pobyt w Miluzie jest choćby z tego powodu ważny. Mimo to Bach był w zasadzie, a przynajmniej oficjalnie po stronie ortodoksów, nie z wyrachowania, ale dlatego, ponieważ miał swoje własne przekonania, które godziły jeden kierunek z drugim. Jeśli zaś głowę miluzkich ortodoksów, Eilmara, prosił później na ojca chrzestnego swego najstarszego syna, czyli jeśli otwarcie wypowiadał się za ortodoksyjną nauką, to z pewnością z powodu kierunku wychowania religijnego, jakie otrzymał w domu i w Ohrdruf. Możnaby kierunek ten nazwać wraz ze Spittą: „ein schlichter, aber tief und lebendig gefühlter Protestantismus". Zwalczające się wza-

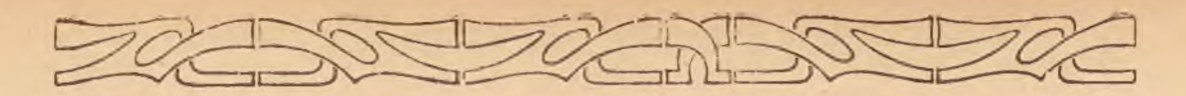


jemnie poglądy teologiczne i filozoficzne, wywołujące nienawiść i radykalne polemiki, godziła dusza artysty w sposób dla polityki erji sekciarskiej niezrozumiały.

Że rada miejska w Miluzie była Bachowi życzliwą, dowodzi zwolnienie go natychmiastowe z zobowiązań; że go ceniono jako znawcę organów, dowodzi prośba, aby z Weimaru przybywał od czasu do czasu do Miluzy i doglądał budowy organów. W lat 25 później przeprowadził Bach przyjęcie swego syna Bernarda na stanowisko, które dawniej zajmował. Stało się to — jak Bach pisze — dzięki „staremu faveur", jakie go z tem miastem łączyło.

Podczas pobytu w Miluzie i Arnstadt powstał szereg dzieł, które dowodzą wpływów Buxtehudego, sięgających jeszcze czasów z przed wędrówki do Lubeki. Dotyczy to w mniejszym stopniu kantat, w większym oczywiście kompozycji organowych, a więc preludjów i fug w c-moll i a-moll, utworów prawie niedojrzałych w porównaniu z fantazją G-dur, odznaczającą się już znaczną jednolitością (na wzór Buxtehudego), oraz inną fantazją i fugą w tej samej tonacji. Natomiast preludjum i fuga w Es-dur dowodzą, że obok Buxtehudego zajmował Bacha jeszcze J. J. Froberger ze swą manierą pasażów, biegników i figuracji, stosowanych w utworze Bacha ze znaczną hojnością, choć z drugiej strony liczne cechy techniki kompozytorskiej Buxtehudego również ukazują się w niedwuznacznej formie. Jest to dzieło eklektyczne, mimo pewnych bachowskich właściwości. Te ostatnie objawiają się najsilniej w czteroczęściowej kompozycji organowej C-dur, jakkolwiek jest ona „motywicznie rozszerzoną formą w rodzaju fugi Buxtehudego" (Spitta); ten rodzaj namaszczenia i powagi, jaki cechuje to dzieło, jest właściwością wszystkich późniejszych dzieł Bacha.

W Weimarze uczuł Bach wielką ulgę, gdyż był zajęty wyłącznie jako organista i muzyk instrumentalny na dworze książęcym, chóry zaś nie wchodziły w zakres jego działalności. Panujący książe Wilhelm Ernest mało dbał o zewnętrzny polor i przepych, dbał zaś o kulturalny dobrobyt swego małego księstwa i był wielkim miłośnikiem sztuk i nauk. Że był oszczędnym, tego dowodzi fakt, że niektórzy z członków kapeli byli zajęci w chwilach wolnych jako lokaje, kucharze lub strzelcy. Niekiedy koncertowała kapela w stroju hajduków, a niewątpliwie i Bach musiał przyzwyczaić się do tego kostjumu. Jeśli przypomnimy sobie życiorysy Haydna i Mozarta, to na tle społecznej draperji XVIII wieku nie będziemy się temu zbytnio dziwili. Książe był szczególnym wielbicielem muzyki religijnej, a kierunek ortodoksyjny był zasadniczym tonem dworu. Bach zatem znalazł się w swym żywiole, do czego nie mało przyczyniała się pensja roczna 156 guldenów, podwyższana co kilka lat dość znacznie. W kościele zamkowym znajdowały się organy, mniejsze wprawdzie, niż w kościele miejskim, gdyż liczące tylko 2 manuały i pedał (24 regestry), ale intensywniejsze co do regestrów pedałowych. Prócz tego zastał Bach w Weimarze swego bliskiego krewnego, Jana Gotfryda Walthera, organistę miejskiego kościoła św. Piotra i Pawła i autora słynnego leksykonu muzycznego, wydanego w roku 1732. Jest to pierwsza encyklopedja muzyczna w języku niemieckim. Ponieważ Walther był wybitnym kompozytorem organowym (preludja, fugi, tokkaty, chorały organowe), a prócz tego posiadał pokaźny zbiór przygrywek chorałowych wielu autorów (Böhm, Buxtehude etc.), przeto oprócz związków rodzinnych istniało sporo innych nici, wiążących z sobą obydwu wielkich organistów. W chorałach organowych był Pachelbel wzorem dla Walthera, który niejedną myśl, rzuconą przez południowo-niemieckiego mistrza, rozwinął, udoskonalił i poprowadził technicznie dalej. Był wielkim kontrapunkcistą i chętnie posługiwał się sztucznymi kanonami. Jakby dla aluzji wpisał Bach w roku 1713 do sztambuchu Walthera kanon czterogłosowy („perpetuus"). Co Bacha musiało szczególniej interesować w grze i kompozycjach Walthera — to bardzo rozwinięta technika pedałowa. Krytycznie jednak patrzył na drobiazgowość jego kontrapunktycznego wirtuozostwa, zacierającą nieraz ogólne kontury melodji chorału i formalnej dyspozycji całości. Tem właśnie, pomijając już różnice w talencie, przewyższał Bach Walthera, że, mimo jeszcze potężniejszej techniki kontrapunktycznej, nie spuszczał z oka wyraźnej i jasno postawionej architektoniki. Nadto umiał, bo mógł Bach nadać swym kontrapunktom, w przeciwieństwie do Walthera, poetycznego wyrazu, i nie można odmówić Regerowi słuszności w nazwaniu przygrywek chorałowych Bacha „poematami symfonicznymi". Zauważyć jednak musimy, że i Bach posługuje się w swych weimarskich chorałach organowych bardzo często kanonicznem prowadzeniem głosów.



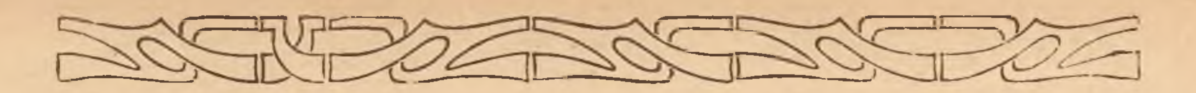
Walther musiał być nieco małodusznym, gdyż w późniejszych latach przyszło do nieporozumienia między nim a Bachem, choć ten ostatni był chrzestnym ojcem jego najstarszego syna. To, co o Bachu pisze Walther w swym leksykonie, jest śmiesznem w swej małomówności, mimo że działo się to w czasie, gdy Bach należał do największych atrakcji muzycznych Niemiec, choćby w zakresie gry organowej. Wiele kompozycji Bacha, i to właśnie tych, które poznał w Weimarze, pomija milczeniem.

Inne osobistości Weimaru interesowały Bacha więcej z ludzkiej, niż artystycznej strony. Tylko dla uzupełnienia można wskazać na kantora Jerzego Teoda Reinecciusa i nadwornego kapelmistrza, Jana Samuela Drese.

W czasie swego dziewięcioletniego pobytu w Weimarze rozwinął się w całej pełni genjusz Bacha, jako wirtuoza i kompozytora organowego i fortepjanowego. Tu powstała największa część jego organowych dzieł. Stąd promieniowała jego sława na Niemcy północne i środkowe, a słynął nietylko jako organista, dla którego nie istniały tajemnice techniki i fantastycznych pomysłów regestrowania, ale też i jako znawca budowy organów, czego dowody, imponujące sumiennością, złożył w memorjale do rady miejskiej w Miluzie. Rzecz dziwna, że wszystkie stanowiska, jakie w swem życiu zajmował, nie dały mu do rozporządzenia instrumentu, godnego jego umysłu i jego rąk. Stąd nieraz w podróżach chętnie zasiadał do organów, które nadawały się do jego zamiarów, tak łatwych do zrealizowania wobec jego niedoścignionego zmysłu kombinatorskiego i nie znającej granic techniki w grze na manuałach i pedale, i w regestrowaniu. I znowu rzec można, iż także w tym kierunku miał chwile i w późniejszem życiu, w których uczył się. A korzystać umiał w szczytnie erotyczny sposób z każdej okazji. Jak wiemy, Bach był zajęty na dworze weimarskim nietylko w charakterze organisty, ale i członka kameralnego zespołu. Ponieważ wykonywano także dzieła włoskich kompozytorów, przeto miał sposobność poznania ich dzieł instrumentalnych. A nadawały się one szczególnie do studjum form (przedewszystkiem sonaty i koncertu) i gry skrzypcowej, gdyż w tym zakresie posiadała muzyka włoska niezaprzeczone pierwszeństwo. Z początku nie tworzył Bach samodzielnych sonat i koncertów, lecz przenosił je w sferę fortepjanu lub organów. Dopiero po dłuższym czasie przeniósł się w służbę twórczości kameralnej, gdy poznał formalne właściwości muzyki włoskiej i gdy przetopił je w ogniu swej już skrystalizowanej indywidualności i swego mistrzostwa. Dzięki temu, zwyciężył i włoskich mistrzów. Bach poznał w Weimarze dzieła Antoniego Vivaldiego, największego instrumentalnego kompozytora włoskiego, Giovanniego Legrenziego, Arcangela Corellego i Tomasza Albinoniego, nadto również Gregoriego, Tagliettiego, Torellego, Gentiliego, Manzii; zapewne dzięki studjom nad włoską muzyką sięgnął i do wielkiego mistrza muzyki organowej, Girolama Frescobaldiego (kopjując jego dzieła). Koncerty skrzypcowe pierwszych czterech twórców opracował na fortepjan, wzgl. organy; resztę zaś opracowywał Walther. Że w tych opracowaniach niejeden szczegół pochodzi od Bacha, że niejedna piękność harmoniczna lub kontrapunktyczna, dodająca wartości oryginałowi, była nieodzowną, to jest rzeczą prawie zrozumiałą. Zresztą technika gry organowej wzgl. fortepjanowej, tak odmienna od techniki gry na skrzypcach, wymagała poczynienia zmian w prowadzeniu głosów.

Głównym eksperymentem Bacha w czasach pobytu w Weimarze była chęć zespolenia faktury koncertowej z fugą. Nadto tworzył w formach, zapożyczonych od Frescobaldiego (canzony), choć bynajmniej Buxtehude nie przestawał mu być wzorem i podnietą. Z chęcią też obierał tematy dla swych fug z włoskich kompozycji, albo też naśladował styl włoski świadomie, pisząc: „alla maniera italiana“. Nie była mu wówczas obcą i francuska muzyka, gdyż przyswoił sobie formę francuskiej uwertury. W gruncie rzeczy jednak styl jego dzieł weimarskich jest silnie ugruntowany na tym kierunku, w którym się muzycznie wychował, zanim przybył do Weimaru.

Jest, zwłaszcza w oznaczeniu chronologji organowych dzieł Bacha, nieprzezwyciężona trudność w przeciwieństwie do rozpoznania epok powstania jego dzieł kameralnych, w pierwszym jednak rzędzie kantat, jako kompozycji okolicznościowych, choć w najlepszem tego słowa znaczeniu. W niektórych gałęziach kompozycji organowych (zwłaszcza chorałach) osiągnął Bach już wcześnie zupełną dojrzałość, godną jego genjuszu. Zapewne przed r. 1708 — choć i to nie jest rzeczą pewną — powstały



trzy samodzielne preludja: G-dur, a-moll i C-dur, dalej fantazja C-dur (bez użycia pedału) i może należąca do niej fuga w tej samej tonacji, nastepnie ośm małych preludjów i fug. Spitta przypuszcza, że mimo bardzo wartościowych, twórczych szczegółów, napisane były w celach pedagogicznych, t. j. dla uczniów, i że obok wpływów północno-niemieckich (także Buxtehudego) zawarte są w nich dowody studjów nad włoskimi kompozytorami (zwłaszcza Vivaldiego), na co wskazywać ma przedewszystkiem odmienna, niż w innych dziełach Bacha, figuracja.

(C. d. n.)

FILIP LIBERMAN.

Kilka słów o wydawnictwach muzycznych.

(Jeszcze w kwestji nieporozumień w dziedzinie pedagogii fortepjanowej).

(Dokończenie.)

Jakież wydawnictwa uznać należy za poprawne pod względem ortograficznym, a jakie za niepoprawne? Tu wykazać musimy wielkie zalety wydawnictw H. Riemanna, tego największego teoretyka naszych czasów, i uzasadnić ich niezaprzeczoną wartość. Oczywiście nie można przyjąć bez zastrzeżeń jego sposobu palcowania, będącego raczej wynikiem teoretycznego rozumowania, niż praktycznej znajomości wszelkich tajników klawjatury, ale jednocześnie stwierdzić trzeba, że pod względem głębi wnikliwej analizy nikt ze współczesnych mu nie dorównywa.

Ciekawem byłoby zapoznać liczne rzesze naszych nauczycieli z wydawnictwami arcydzieł klasycznych Wiehmayera (antypoda Riemanna), w których to wydawnictwach ilość znaków ortograficznych sprowadzono do minimum (Riemann natomiast nie żałuje ich bynajmniej), gdzie zato użycie pedału, oznaczonego zapomocą specjalnych znaków, w rodzaju |_. _|, + i t. p., zapożyczonych prawdopodobnie u Buchowcewa [1]), uzasadnione jest zawsze logicznie i prawidłowo.

„Akademische Ausgaben" Germera, oraz liczne wydania pod jego kierunkiem zasługują ze wszechmiar na uznanie, ale, choć oparte na zasadach Riemanna, nie zostały przeprowadzone z właściwą żelazną konsekwencją. Dlatego znajdują się tu rzeczy niedopowiedziane, przyczem i plastyka rysunku melodyjnego nie uwydatnia się tak wyraźnie, jak u Riemanna; wzamian zato jest ten sposób pisowni dogodniejszy, niż riemannowski, wymagający poprzedzającego przestudjowania teoretycznych uzasadnień i komentarzy.

Sonaty Beethovena, Mozarta, Webera i t. d., wydawane we Francji w opracowaniu Storcka, ciekawe są jako próba zaznajomienia ucznia z formą utworów klasycznych. Objaśnia się tu szczegółowo, zapomocą starannie włączonego do nut tekstu, formę sonaty, ronda, pieśni i t. d. Ale rozczłonkowanie motywów i frazesów dokonane jest niedokładnie, pedalizacja nosi charakter zupełnie przypadkowy, palcowanie pozostawia wiele do życzenia i t. d. Utwory Beethovena, Mozarta i innych klasyków w wydaniu Cotta, opracowane przez Leberta (nie Bülowa), trącą już myszką. Sposób frazowania Leberta opiera się na przestarzałych zasadach, palcowanie nie odpowiada współczesnym wymaganiom, pedał przeważnie nie zaznaczony, a liczne dopiski nie okupują braków i błędów tekstu. Z wydawnictw rosyjskich wymienić należy repertuary Presmana, Buchowcewa, Lütschga i niektóre inne. Z polskich: Michałowskiego, Ursteina i inne.

Potrąciłem o tę kwestję dlatego, aby przekonać mych kolegów, do jakich obszernych roztrząsań może posłużyć temat mego artykułu. Wielką zasługą ich będzie, gdy podejmą zmudną pracę krytycznej oceny sypiących się jak z rogu obfitości wydawnictw muzycznych, gdzie pomiędzy rzeczy o istotnej i niepośledniej wartości

---

[1]) Patrz doskonały jego podręcznik o użyciu pedału.



wplątały się wydania tandetne, wskutek nieporozumienia jedynie figurujące jako wydawnictwa pedagogiczne. Znane firmy wydawnicze często obok materjału cennego dostarczają ogółowi w postaci repertuarów rzekomo pedagogicznych tandety, nic ze sztuką nie mającej wspólnego. Poddanie należytej ocenie krytycznej wydawnictw firm: Universal Edition, Petersa, Steingräbera, Breitkopfa etc.; z rosyjskich: Jurgensona, Gutheila, Bessla, Johansena i in.; z polskich: Gebethnera, Idzikowskiego, Arcta — oto zadanie, które powinnoby zachęcić myślącego i dbałego pedagoga. Jeśli nadto dołączyć liczne wydawnictwa francuskie, angielskie, holenderskie (naprz. Alsbacha), włoskie (np. Bach, wyd. u Riccordi'ego, w doskonałem opracowaniu Muggelini'ego, albo cały Scarlatti w opracow. A. Longo), słowem ogólno - europejskie wydawnictwa, to łatwo zrozumiałem się okaże, że ogarnięcie tak olbrzymiego materjału przekracza siły pojedyńczego człowieka: potrzebna tu praca zbiorowa.

Niech każdy się wypowie w kwestji tych wydawnictw; niech zapozna nas z temi, które nam są nieznane; niech uchroni nas od posiłkowania się temi, które na to nie zasługują; niech wysunie na pierwszy plan te, które zasługują na uznanie; niech podda bezlitosnej krytyce wszystko to, co wskutek nieporozumienia lub nieświadomości wielu nauczycieli staje się niezasłużenie źródłem zysków i bogactw jednych firm wydawniczych ze szkodą i stratą dla innych, o wiele więcej na to zasługujących. Podobna wymiana zdań, myśli i wrażeń musi niewątpliwie być płodna w skutki: skłoni niejednego do ostrożniejszego posiłkowania się wydawnictwami pedagogicznemi i do głębszego zastanawiania się przy ich wyborze.

Pielgrzymka do Beethovena.

Z serji nowel Ryszarda Wagnera p. t. „Muzyk niemiecki w Paryżu", pisanych w Paryżu (1840—1841) podczas bezskutecznych poszukiwań pracy i sławy.

(Dokończenie.)

Wracając, pełen entuzjazmu, do hotelu, zauważyłem znowu anglika. Z okna swego pokoju wyśledził mnie i teraz, i wyczytawszy na mojej twarzy promień nadziei, postanowił prześladować mnie na nowo. Zatrzymał mnie na schodach, zapytując:

— Czy dobra nadzieja? Kiedy pan znowu zobaczy Beethovena?

— Nigdy, nigdy! — krzyknąłem w rozpaczy. — I pana również Beethoven nie chce już więcej widzieć w życiu. Pozostaw mnie pan w spokoju. Nie mamy nic ze sobą!

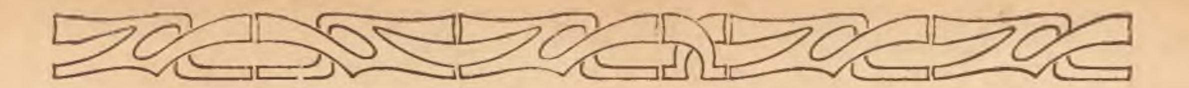
— Przeciwnie — odparł flegmatycznie anglik. — A gdzie jest mój tużurek? Kto pana upoważnił do oberwania fałdy u mojego tużurka? A czy pan wie o tem, że to pan właśnie był powodem, że Beethoven tak ze mną postąpił? Bo czyż mógł uważać za stosowne rozmawiać z dżentelmenem z oberwaną fałdą u tużurka?

Nie mogąc zapanować nad sobą, usłyszawszy podobne oskarżenie, zawołałem:

— Oddam panu pańską fałdę; zachowaj ją sobie na pamiątkę; niech ona będzie dla pana hańbiącem wspomnieniem, żeś obraził Beethovena, i niech ci przypomina o tem, jak prześladowałeś biednego muzyka. Bądź pan zdrów i daj Boże, abyśmy się więcej w życiu nie spotykali!

Chciał mnie zatrzymać i uspakajał, mówiąc, że ma jeszcze kilka zupełnie nowych tużurków, a przytem błagał, żeby mu powiedzieć, kiedy Beethoven mógłby nas przyjąć. Wyrwałem się przemocą z jego rąk i pobiegłem na górę do swego pokoju, żeby tam czekać na odpowiedź od Beethovena.

Trudno mi jest opowiedzieć, co się działo ze mną, kiedy po upływie mniej więcej godziny otrzymałem kawałek papieru nutowego, na który rzucone były następujące słowa: „Proszę mi wybaczyć, panie R., że nie mogę przyjąć pana wcześniej, jak dopiero jutro, koło południa, gdyż dzisiaj jestem bardzo zajęty ekspedycją materjału nutowego, który muszę jak najprędzej odesłać na pocztę. Jutro oczekuję pana. Beethoven."



Nie panując nad sobą, upadłem na kolana i dziękowałem niebu za to nadzwyczajne szczęście. Oczy miałem pełne łez. Radość przeszła w dziki zachwyt: zerwałem się na równe nogi i zacząłem tańczyć. Nie pamiętam dobrze, co tańczyłem, ale przypominam sobie ze wstydem, jak przyłapałem sam siebie na pogwizdywaniu jednego z własnych galopów. To doprowadziło mnie do równowagi; upojony radością, wybiegłem z pokoju na ulicę.

Boże! Moje marzenia przyczyniły się najwidoczniej do tego, że zapomniałem zupełnie, gdzie jestem, i teraz dopiero przeraził mnie niezwykły ruch, jaki panował na ulicach stolicy. Będąc w niezwykłym nastroju, patrzałem na wszystko pełen zachwytu. Lekkomyślność wiedeńczyków brałem za oznakę życiowej wesołości, a w ich pogoni za przyjemnościami widziałem tylko poszukiwanie piękna. Biegnąc, zauważyłem różne afisze teatralne, i na jednym z nich wyczytałem, o nieba! nastęstępujący napis: „Fidelio“, opera Beethovena.

Nie zwracając uwagi na rozpaczliwy stan mojej kasy, postanowiłem pomimo wszystko pójść na to przedstawienie. Kiedy wszedłem do teatru, tylko co zaczęto grać uwerturę. Poznałem odrazu nową przeróbkę opery, którą wystawiano przedtem pod nazwą „Leonora“ i która na pierwszem przedstawieniu nie miała wcale powodzenia. W nowem opracowaniu słyszałem tę operę po raz pierwszy. Jakaś młoda śpiewaczka odtwarzała rolę Leonory, ale pomimo wieku młodego widać było, że pobratała się już z genjuszem Beethovena, to też charakter tej niezwykłej kobiety oddawała z nadzwyczajnym żarem, z poezją, a przytem do głębi wzruszała. Była to Wilhelmina Schröder i jej przypadł w udziale zaszczyt oddania roli bohaterki beethovenowskiej. Widzowie na sali wyrażali nadzwyczajny entuzjazm. Przedemną zaś rozwarło się niebo: byłem przemieniony i modliłem się do genjusza, który, niby Florestan, wyswobodził mnie z mroku nocy i zaprowadził do światła, a zwalniając z oków, dał mi swobodę.

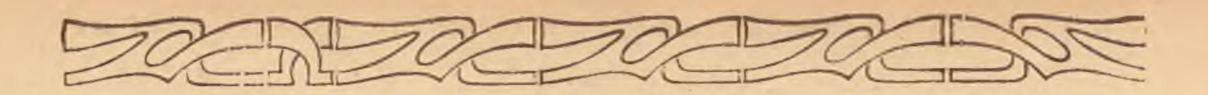
Nocy tej wcale nie spałem. To, co przeżyłem, oraz to, co mnie w niedalekiej przyszłości oczekiwało, było zbyt donośnej wagi i za bardzo mnie pochłaniało, żebym mógł spokojnie zasnąć. Myśl pracowała tylko w jednym kierunku: przygotowywałem się do spotkania z Beethovenem. Wreszcie zaczął się budzić do życia nowy dzień. Z niecierpliwością wyglądałem godziny, odpowiedniej do rannej wizyty. Oczekiwana pora wkońcu nadeszła: za chwilę miał mnie spotkać najważniejszy mój moment życiowy. Ale los chciał mnie poddać jeszcze przedtem ostatniej próbie. Oparty o drzwi domu, w którym mieszkał Beethoven, stał mój demon — anglik! Niegodziwiec zrobiłby wszystko, nie szczędząc pieniędzy, żeby tylko dopiąć celu. Zaczął więc od gospodarza hotelu: ten ostatni, przeczytawszy kartkę, którą Beethoven pisał do mnie, zakomunikował jej treść anglikowi.

Na widok mojego demona czułem, że wystąpił na mnie zimny pot. Znikła poezja, znikły błogie marzenia! byłem znowu w mocy anglika. Ten, spostrzegłszy mnie, zaproponował, żebyśmy poszli przedstawić się Beethovenowi.

Z początku chciałem powiedzieć, że nie idę wcale do Beethovena. Ale anglik zaraz na wstępie udaremnił mi możliwość odwrotu, wyznawszy szczerze, że odkrył moją tajemnicę i zaznaczył, że nie odstąpi odemnie prędzej, jak po powrocie od Beethovena. Starałem się odwieść go od tego projektu, ale nadaremnie; czego nie mogłem zrobić dobrocią, próbowałem dokonać złością, ale i to nic nie pomogło. Doprowadzony do ostateczności, chciałem się oswobodzić od anglika, przyzywając na pomoc własne nogi. Jak strzała wbiegłem po schodach na piętro i energicznie pociągnąłem za dzwonek. Zanim mi jednak otworzono, anglik stał już przy mnie i uchwyciwszy mnie za fałdy surduta, rzekł:

— Pan się mnie nie pozbędzie: mam prawo do pańskich fałd i będę się nich trzymał tak długo, dopóki nie staniemy razem przed Beethovenem.

Wzburzony do głębi duszy, odwróciłem się, postanowiwszy siłą bronić swych praw przed napaścią anglika, ale właśnie w tej chwili otworzyły się drzwi mieszkania i ukazała się postać starej gospodyni, która obrzuciła nas pochmurnem spojrzeniem i zauważywzzy nasze naganne zachowanie się, miała zamiar zatrzasnąć z powrotem drzwi. Głosem podniesionym wymieniłem moje nazwisko i dodałem, że p. Beethoven naznaczył mi właśnie o tej godzinie wizytę.



Gospodyni wahała się jeszcze: widok anglika wydał się jej w dostatecznym stopniu podejrzanym, gdy naraz w drzwiach, prowadzących do gabinetu, ukazał się Beethoven. Skorzystałem z tego momentu i śpiesznie pobiegłem do mistrza, prosząc go o przebaczenie. Ale jednocześnie wciągnąłem za sobą anglika, który nie uwolnił mnie jeszcze od swej osoby. Plan swój spełnił do końca i puścił mnie dopiero wtedy, kiedy stanęliśmy przed Beethovenem. Ukłoniwszy się, powiedziałem niewyraźnie kim jestem, i jakkolwiek niezrozumiał mnie, co mówię, zdaje się odgadł, że byłem tym właśnie, który pisał do niego list. Poprosił mnie do pokoju, a w ślad za nami, nie przejmując się wcale zdziwionym spojrzeniem Beethovena, wszedł i anglik.

Przestąpiłem próg świątyni, ale okropne położenie, w które mnie wprowadził niegodziwy anglik, odebrało mi całą przytomność myśli i panowanie nad sobą, tak niezbędne do wypowiedzenia w godny sposób całego mojego zachwytu. Z powierzchowności Beethoven nie był czarujący. Ubrany był dość niechlujnie; miał na sobie długi, podniszczony szlafrok, przepasany czerwonym wełnianym szalem; długie, siwe i gęste włosy bezładnie ułożone były na głowie, surowa, nieprzyjemna twarz nie mogła mnie wyprowadzić ze zmieszania i dodać mi otuchy. Zajęliśmy miejsca przy stole, zasłanym papierami i piórami. Przygnębienie zataczało coraz szersze kręgi. Beethoven zdaje się był niezadowolony, że zamiast jednej musiał przyjąć odrazu dwie osoby. Wkońcu zapytał ostro:

— Pan przyjechał z L...?

Chciałem odpowiedzieć, ale przeszkodził mi, wskazując na kawałek papieru i ołówek i mówiąc: „proszę napisać; jestem głuchy".

Wiedziałem o tem kalectwie Beethovena i byłem do tego przygotowany. A jednak usłyszawszy słowa Beethovena: „jestem głuchy", wypowiedziane głosem przytłumionym, uczułem ból w sercu. Pędzić życie w samotności, bez żadnej uciechy, mieć jedyną rozrywkę w dźwiękach i być zmuszonym mówić: „jestem głuchy!" — w tej chwili zrozumiałem rozpacz, która zastygła w rysach jego twarzy, w zmarszczkach koło warg, w ponurem spojrzeniu... Był głuchy... nie słyszał!

Straciłem zupełnie głowę; wyraziłem piśmiennie moją prośbę, żeby się na mnie nie gniewał i skreśliłem w krótkości historję, która się zakończyła epilogiem, że jestem w towarzystwie anglika. Ten ostatni, zadowolony, milczał cały czas i siedział naprzeciwko Beethovena, który, przeczytawszy moje słowa, gniewnie zapytał anglika, czego sobie życzy?

— Mam zaszczyt... — zaczął anglik.

— Nic nie rozumiem i przytem nie mogę dużo rozmawiać. Proszę napisać, czego pan sobie odemnie życzy?

Anglik pomyślał chwilę, potem wyjął z kieszeni zeszyt nutowy i, zwracając się do mnie, rzekł:

— Pięknie. Niech pan napisze: proszę p. Beethovena, aby był łaskaw przejrzeć moją kompozycję i jeżeli zauważy miejsca, które nie będą mu się podobały, żeby zrobił nad niemi krzyżyk.

Napisałem to wszystko dosłownie i liczyłem, że może już teraz oswobodzę się od natrętnego anglika; tak się też stało. Przeczytawszy kartkę, Beethoven z uśmiechem na ustach położył utwór anglika na stole, kiwnął głową i rzekł:

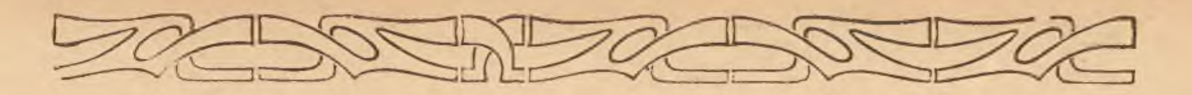
— Prześlę ją panu.

Mój anglik z takiego obrotu sprawy był najzupełniej zadowolony; podniósł się z krzesła, ukłonił nizko i pożegnał się. Odetchnąłem głęboko: anglik już poszedł.

Dopiero teraz odczułem, że jestem w świątyni. Nawet rysy twarzy Beethovena rozjaśniły się; popatrzał na mnie z minutę i zaczął:

— Ten anglik napewno bardzo panu dokuczył? Niech pan się razem ze mną pocieszy: ci wędrowni anglicy napsuli mi dużo krwi. Dziś przyglądają się biednemu muzykowi, jutro z taką samą ciekawością oglądać będą jakieś rzadkie zwierzę. Bardzo mi przykro, że wziąłem pana również za anglika. Pisał mi pan, że się panu podobały moje utwory. Bardzo się z tego cieszę, gdyż mało liczę na to, aby moje dzieła podobały się teraz publiczności.

Zaufanie, które zadźwięczało w słowach Beethovena, rozwiało moje przygnębienie i zaczęła wstępować we mnie radość. Napisałem mu, że prawdopodobnie nie ja jeden przejęty jestem takim entuzjazmem dla każdego jego dzieła, że niczego nie



pragnę tak gorąco, jak zobaczyć go w mojem mieście rodzinnem; gdyby to nastąpiło, przekonałby się, jaki jeden ogólny serdeczny zachwyt wywołują jego dzieła.

— Pewny jestem — zauważył Beethoven — że w północnych Niemczech moje kompozycje bardziej się podobają. Wiedeńczycy często mnie denerwują; tyle codziennie słyszą pośrednich i lekkich utworów, że powinni umieć ocenić poważną muzykę.

Odpowiedziałem na to, że wczoraj byłem świadkiem, jak szczerze i z zachwytem publiczność wiedeńska przyjmowała jego operę „Fidelio".

— Hm, hm — mruknął mistrz. — A jednak wiem, że ludziska oklaskują teraz moją operę więcej z próżności, gdyż pewni są, że przeróbka opery nastąpiła na skutek ich rady. Chcą więc wynagrodzić mnie za pracę i krzyczą brawo! Jest to naród dobroduszny i dlatego chętnie z nim obcuję. Czy panu podoba się teraz „Fidelio"?

Podzieliłem się wrażeniem, jakie wyniosłem z wczorajszego przedstawienia, i dodałem, że, dzięki nowym ustępom, dzieło zyskało dużo na całości.

— Nieprzyjemna robota — zauważył Beethoven. — Nie jestem twórcą operowym, a przynajmniej nie znam na świecie teatru, dla którego napisałbym chętnie nową operę! Gdybym napisał operę według własnego smaku, wtedy niktby jej nie słuchał, gdyż usunąłbym z niej arje, duety, tercety, słowem wszystko to, co obecnie składa się na operę; to, cobym dał zamiast tego, nie zechciałby napewno śpiewać żaden śpiewak, a publiczność nie chciałaby słuchać. Wszyscy znają tylko efekciarską blagę, błyskotliwą tandetę muzyczną, przybraną w zdobny strój i słodką nudę. Tego, ktoby stworzył prawdziwy dramat muzyczny, wzięliby za głupca i zostałby nim naprawdę, gdyby nie zachował swego dzieła w portfelu, lecz oddał go pod sąd publiczny.

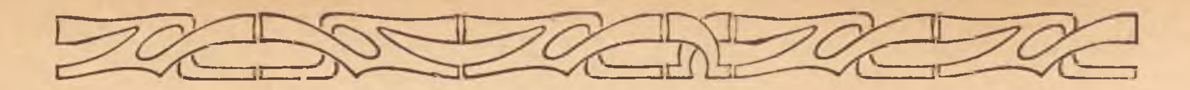
— W jaki sposób należałoby przystąpić do stworzenia takiego dzieła? — zapytałem zaciekawiony.

— W taki sam sposób, jak to uczynił Szekspir, kiedy pisał swoje dramaty — brzmiała szorstka odpowiedź. Po chwili ciągnął dalej:

— Ten, kto się uniża do tego stopnia, że pisze dla podrzędnych śpiewaczek wszelkie możliwe efektowne pasaże, dzięki którym te ostatnie zbierają oklaski niezbyt wybrednej publiczności w krzesłach, ten powinien stać raczej w szeregu z paryskimi krawcami damskimi, aniżeli tytułować się kompozytorem. Co się tyczy mnie, to nie jestem stworzony do podobnych głupstw! Doskonale rozumiem, że niektórzy wnioskują z tego, że posiadam więcej potencji twórczej w dziedzinie muzyki instrumentalnej, aniżeli w wokalnej, i mają rację, gdyż pod muzyką wokalną pojmują wyłącznie muzykę operową; ale żebym sam siebie miał o to oskarżać, niech mnie Bóg strzeże!

Tu ośmieliłem się wtrącić: czy naprawdę przypuszcza, że ten, kto słyszał jego „Adelajdę", mógłby kwestjonować jego zdolności twórcze w zakresie muzyki wokalnej?

— No, — zauważył Beethoven po krótkiej pauzie — „Adelajda" i podobne jej rzeczy, to błahostki, które dość wcześnie dostają się do rąk wirtuozów-rzemieślników i umożliwiają im demonstrowanie różnych sztuczek. Dlaczegożby jednak muzyka wokalna nie miała wstąpić na tory poważniejsze i być uważaną przez tłumy śpiewaków tak, jak się tego wymaga od muzyków, grających w orkiestrze podczas wykonywania symfonji? Mamy przecież głos ludzki, który jest daleko wdzięczniejszy i piękniejszy, aniżeli jakikolwiek instrument: czyżby nie można mu było dać roli bardziej samodzielnej? Jakie osiągniętoby tą drogą nowe rezultaty? Sama różnorakość głosów ludzkich i ich własności przyrodzone, tak zasadniczo różniące się od naszych instrumentów, nadałyby tej muzyce specyficzny charakter, pozwalający jej na wszelkie możliwe kombinacje. To, co wyrażają instrumenty muzyczne, nie może być nigdy jasno i dokładnie wyrażone, gdyż oddają one pierwotne uczucia w takim stanie, w jakim one wyszły z chaosu tworzenia się świata, kiedy prawdopodobnie nie było jeszcze wcale ludzi, do serc których uczucia te mogłyby przeniknąć. Inaczej się ma sprawa z genjuszem głosu ludzkiego; głos reprezentuje serce ludzkie i jego najtajniejsze indywidualne uczucia. Ogranicza to jego charakter, ale zato to, co wyraża, jest jasne i określone. Trzeba tylko złączyć i pogodzić te dwa elementy! Wyrazowi nieokreślonego pierwotnego uczucia dzikiej natury, które wyrażają instrumenty, należy przeciwstawić określone uczucia serca ludzkiego, wyrażane zapomocą głosu ludzkiego. Wprowadzenie tego drugiego elementu będzie działało skutecznie na walkę pierwot-



nych uczuć (Urgefühle) i nada im określony kierunek. Serce ludzkie, przyjmując te uczucia, wzmocni się bezgranicznie, rozszerzy swój horyzont i przyswoi sobie zdolność jasnego odczuwania jak powstał świat, która to zdolność była dla niego przedtem tylko przeczuciem czegoś wyższego.

Jakby z wyczerpania, zatrzymał się Beethoven na kilka chwil, a potem mówił dalej:

— Naturalnie, chcąc wykonać podobne zadanie, napotykamy dużo przeszkód; chcąc śpiewać, trzeba mieć słowa! Ale ktoby był w stanie wyrazić słowami tę boską poezję, która była rezultatem złączenia wszystkich, leżących w jej założeniu, elementów! Zdolność poety jest tu bezsilna, gdyż do spełnienia tego zadania słowa są zbyt słabe. Wkrótce pozna pan moją nową kompozycję, która panu przypomni to, o czem w tej chwili mówiłem; jest to symfonja z chórami, ach! ale jakżeż trudno mi było borykać się z ubóstwem wyrazu poetyckiego! Wkońcu postanowiłem zużytkować piękną odę Schillera „Do radości"; jest to utwór nadzwyczaj natchniony i podniosły, chociaż bynajmniej nie jest w stanie wyrazić tego, czego w danym wypadku żadna poezja wyrazić nie może.

Teraz zaledwie pojmuję to szczęście, którego doświadczyłem, kiedy Beethoven wtajemniczał mnie w plany swej wspaniałej ostatniej symfonji, wtedy tylko co ukończonej i jeszcze nikomu nieznanej.

Wyraziłem mu moją gorącą wdzięczność, którą wzbudziła we mnie jego nadzwyczajna szczerość, oraz zachwyt z powodu wiadomości o nowem dziele. Czułem, że mam łzy w oczach i gotów byłem upaść przed nim na kolana.

Beethoven najwidoczniej odczuł, co się działo w mej duszy i spojrzawszy na mnie wzrokiem, pełnym smutku i ironji, rzekł:

— Wrazie potrzeby weź pan w obronę mnie i moje dzieło. Wspomnij pan o mnie i o naszej rozmowie, gdyż pewny jestem, że znajdą się tacy, którzy mnie wezmą za warjata. Pan, panie R., chyba doskonale widzi, że rozumu jeszcze nie straciłem, chociaż już tyle cierpień przeżyłem i miałem ku temu dosyć poowodów. Ludzie chcą, żebym pisał według ich gustu (mierząc na swój sposób piękno), ale nie mogą zrozumieć, że ja biedny, głuchy muzyk mam własne intymne przeżycia i zwierzenia i że do mojej muzyki nic innego włączyć nie mogę. A że nie mogę zrozumieć i odczuć tych rzeczy pięknych, o których oni tylko wiedzą — kończył z ironją — to jesł właśnie moje nieszczęście!

To rzekłszy, wstał z krzesła i szybkimi krokami zaczął przechadzać się po pokoju. Byłem wzruszony, wstałem również; dreszcz mnie przechodził po całem ciele. Na nicby się nie zdało dalsze kontynuowanie rozmowy zapomocą mimiki lub ołówka i papieru. Czułem, że nastąpiła chwila, w której byłem niepożądany. Wszelkie słowa nie byłyby w możności wyrazić mojej wdzięczności i dlatego, zabrawszy kapelusz, podszedłem do Beethovena, będąc pewny, że odgadnie, co się ze mną działo.

Zdaje się, że mnie zrozumiał. „Odchodzi pan? — zapytał — czy pan jeszcze długo zabawi w Wiedniu?"

Odpowiedziałem piśmiennie, że celem mojej podróży był on, a ponieważ uszczęśliwił mnie tak serdecznem przyjęciem, jestem więcej, niż szczęśliwy i jutro powracam w strony rodzinne.

— Pisał mi pan, w jaki sposób zdobył pan pieniądze na podróż do Wiednia — rzekł z uśmiechem; — powinien pan zostać w Wiedniu i pisać galopy: ten towar ma tu duży zbyt.

Wyjaśniłem mu, że do tej pracy już więcej nie wrócę i że nie zajdzie już chyba potrzeba, któraby wymagała takiej ofiary.

— Dlaczegożby nie? I mnie, staremu, wiodłoby się daleko lepiej, gdybym pisał podobne utwory; obecna praca daje mi tylko kłopoty. Szczęśliwej drogi. W przykrościach życiowych niech pan znajdzie pociechę, wspominając mnie.

Ze łzami w oczach chciałem się już pożegnać, ale zatrzymał mnie jeszcze:

— Zaczekaj pan chwileczkę, musimy się załatwić z tym angielskim kompozytorem; zobaczymy, gdzie trzeba postawić krzyżyki!

Wziął kajet nutowy anglika i z uśmiechem na ustach przerzucał kartę za kartą; następnie złożył zeszyt z powrotem i, zawinąwszy w papier, zrobił na wierzchu duży krzyż; wręczając mi kajet, rzekł:



— Oddaj pan temu szczęśliwcowi jego utwór mistrzowski! To osioł skończony! a jednak zazdroszczę mu! Bądź pan zdrów i nie zapominaj pan o mnie!

Rozstaliśmy się. Progi tego domu opuszczałem cały wzruszony.

Powróciwszy do hotelu, spotkałem lokaja anglika, zajętego pakowaniem rzeczy swego pana.

I anglik osiągnął cel swej podróży, i przyznać trzeba, że wykazał pod tym względem niezwykłą wytrwałość.

Pobiegłem do swego pokoju i również zacząłem się szykować do podróży, którą miałem rozpocząć nazajutrz rano. Zauważywszy krzyż na opakowaniu kompozycji anglika, zaśmiałem się na cały głos. Ale ponieważ krzyż tem przypominał mi Beethovena, nie chciałem więc, żeby był w posiadaniu złego ducha mej podróży. Prędko się namyśliłem i po niedługiej chwili w papier, w który zawinięty był utwór anglika, zapakowałem moje galopy, w zupełności zasługujące na to, żeby zrobić na nich krzyż. Anglikowi zwróciłem jego utwór nie zawinięty i doniosłem mu listownie, że Beethoven zazdrości mu i że napróżno starał się wyszukać miejsce, gdzieby mógł postawić krzyż.

Opuszczając hotel, spostrzegłem anglika, jak zajmował miejsce w ekwipażu.

— Wszystkiego najlepszego! — rzekł do mnie. — Wyświadczył mi pan nadzwyczajną przysługę i jestem bardzo szczęśliwy, że poznałem Beethovena. Czy nie zechciałby pan pojechać ze mną do Włoch?

— Kogo pan tam szuka? — zapytałem.

— Chciałbym poznać p. Rossiniego, to podobno znakomity kompozytor.

— Szczęśliwej drogi — rzekłem w odpowiedzi. — Poznałem Beethovena i to mi wystarczy na całe życie.

Pożegnaliśmy się. Rzuciwszy miłe wejrzenie w stronę domu, w którym mieszkał Beethoven, skierowałem się na północ, ceniąc sam siebie niezmiernie wyżej.

„Tannhäuser“ na scenie drezdeńskiej.

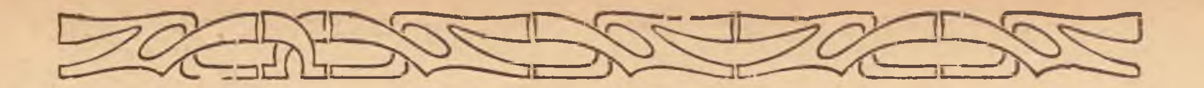
Gdy podczas uroczystości wagnerowskich w tutejszej operze nadwornej wystawiono w nowem opracowaniu „Pierścień Nibelungów“, w prasie i wśród publiczności dawały się słyszeć liczne a słuszne protesty. Albowiem Drezno odegrało wielką rolę w życiu Wagnera, ale nie wówczas, gdy wspiął się na wyżyny sławy, lecz w tej smutnej epoce jego życia, gdy niepewnymi krokami wstępował w świat muzyczny. Z całego szeregu oper wagnerowskich tylko pierwsze trzy są ściśle związane ze sceną drezdeńską Są to: „Rienzi“, „Holender Tułacz“ (Okręt Widmo) i „Tannhäuser“. A w szeregu tych oper, po raz pierwszy w Dreznie wystawionych, „Tannhäuser“ musi być dla tutejszej opery najdroższym i najbliższym, ponieważ został napisany i po raz pierwszy wystawiony w Dreznie.

To też gdy na afiszach opery tutejszej miał się ukazać „Tannhäuser“ po raz 500-ny, dyrekcja postanowiła podnieść znacznie poziom artystyczny wykonania tej opery: zmieniła dekoracje, kostjumy, obsadę ról, reżyserja i kapelmistrz przejrzeli jeszcze raz partyturę i odnośne dzieła Wagnera, i po kilku tygodniach zgodnej pracy przed publicznością ukazał się nowy „Tannhäuser“, zmieniony do takiego stopnia, że w prasie 500-ne to przedstawienie niektórzy nazywali premjerą opery.

Wszystkie zmiany, wprowadzone do „Tannhäusera“, są usprawiedliwione poniekąd wskazówkami Wagnera.

Zaraz na początku opery skrócono bachanalję w taki sposób, że dramat między spragnioną pieszczot boginią miłości, a mężnym, tęskniącym do czynów rycerzem występuje na pierwszy plan i staje się zupełnie zrozumiałym dla widza.

We wnętrzu Hörselbergu panuje mgła i mienią się mistyczne światła (ciemnofioletowe i czerwone). Postacie tańczących bachantek przesuwają się w głębi groty, są otoczone mgłą i tworzą tło pierwszej sceny. Gdy rozmowa między Wenus a T.



nabiera siły dramatycznej, cała grota zanurza się w mgłę i na tle tej mgły widać tylko postacie kochanków.

Bardzo ciekawe innowacje wprowadzono do aktu drugiego. Dekoracje sali na wieży Wartburg zostały zupełnie na nowo namalowane, zupełnie zgodnie z rzeczywistością i wskazówkami Wagnera. Sala ukazuje się widzom prawie że w przecięciu djagonalowem. Przeto pochód gości i scena turnieju wyreżyserowane zupełnie na nowo, innego nabierają charakteru.

Po raz pierwszy na scenie niemieckiej goście zaproszeni do Wartburgu na turniej śpiewaków-rycerzy, wchodzą do pustej sali, a landgraf Hermann z Elżbietą zjawiają się przy ostatnich taktach marsza, gdy fanfary rozlegają się po raz trzeci (przy okrzykach gości: „Thüringens Fürsten Hermann Heil“).

Zamiast uświęconego tradycją niemiecką powitania gości przez pana domu, widzi się odwrotnie — powitanie pana domu przez gości. Ta innowacja nie spotkała w prasie uznania. Natomiast scena turnieju uległa korzystnym zmianom. Przed reżyserją w owej scenie zawsze staje pytanie, w jaki sposób ustawić śpiewaków. Gdy się ich ustawi w sposób najbardziej zrozumiały, t. j. wprost tronu króla, publiczność widzi tylko jednego skrajnego śpiewaka. Sceny więc ustawiają śpiewaków wprost króla (w tym wypadku Tannhäuser stoi najbliżej do publiczności, a rycerze po kolei występują naprzód), albo też zupełnie nie licząc się z logiką, ustawiają rycerzów nie przed sędzią-królem, a przed publicznością (najczęściej półkolem). Scena drezdeńska rozwiązała to zadanie w bardzo prosty sposób. Ponieważ dekoracje, przedstawiające sale, znajdują się względem publiczności pod kątem mniej więcej 45^0, rycerze, siedząc wprost króla, wszyscy są widoczni publiczności. Tannhäuser siedzi najdalej od widzów, a odpowiadając Walterowi i Wolframowi, posuwa się w uniesieniu o parę kroków lecz nie w stronę króla, o którym już nie pamięta wcale, a w stronę rycerza, do którego się zwraca. Nigdy jeszcze nie widziałem tej sceny „Tannhäusera“ odśpiewanej i odegranej z taką maestrją i z taką siłą dramatyczną. W tej scenie śpiewacy spełnili marzenia Wagnera — stali się aktorami. W uniesieniu często śpiewali zupełnie parlando, a wszystkie ruchy ich były zupełnie zgodne z nastrojem chwili i sytuacją sceniczną. Zauważyć wypada, że bardzo ważnym szczegółem w tej scenie jest umiejętne udawanie gry na harfie (o tem artyści warszawscy wcale nie chcą wiedzieć).

Najwięcej innowacji wprowadzono do aktu ostatniego. Przedewszystkiem udoskonalono efekty świetlne. Od początku aktu do arji Wolframa na scenie stopniowo zapada zmierzch, a przed samą arją, zapomocą stosownego oświetlenia, zapanowuje cokolwiek ponury nastrój wieczoru jesiennego, tak, że słowa Wolframa: „Wie Todesahnung Dämmrung deckt die Lande“ tak się zgadzają z sytuacją, że olbrzymie wywierają wrażenie.

Scena zjawienia się Wenus została zinscenizowana w nieco nowy sposób. Wskazówką dla reżyserji w tym wypadku były słowa Wagnera, z jego bjografji wyczytane: „Ich habe die neue Versuchung der Venus, den treulosen Geliebten wieder an sich zu ziehen nur als einen visionären Vorgang des in Wahnsinn ausbrechenden Tannhäusers dargestellt; nur ein rötliches Dämmern des in der Ferne sichtbaren Hörselberges sollte äusserlich die grauenhafte Situation verdeutlichen“.

Według tej wskazówki ujęta ta scena, zgadza się oczywiście z całością lepiej, niż zwykłe zjawienie się bogini miłości na scenie. W taki sposób dwa bieguny przeciwległe: rzeczywistość — Wartburg i życie mistyczne rozpasanych zmysłów Hörselbergu nie łączą się, a zawsze stoją przed widzem w przeciwstawieniu odwiecznem.

Największym zmianom uległ koniec opery. O tym finale mówi Wagner, co następuje: „Auch die entscheidende Verkündigung des Todes der Elisabeth ging nur als ein Akt der divinatorischen Begeisterung des Wolframs vor sich; einzig durch das ebenfalls vor sehr ferne her vernehmbare Läuten des Totenglöckchens und durch den kaum bemerkbaren Schein von Fakkeln, welche den Blick auf die entlegene Wartburg ziehen sollten, ward die Veranlassung hierzu auch dem zuschauenden Publikum anzudeuten versucht. Der ganz schliesslich auftretende Chor der jüngeren Pilger, welchen ich damals den ergrünenden Stab selbst noch nicht zu tragen gab, wirken entscheidend und unklar“. Pochód pogrzebowy nie zjawia się na scenie, a chór żałobny rozlega się w oddali i tworzy tło do akcji mimicznej na scenie. Również ostatnia sce-



na — radosna pieśń pielgrzymów, zwiastujących cud, została wykonana za sceną. Z pierwszą zmianą można się zgodzić. Zjawienie się trumny z ciałem Elżbiety w ostatnim akcie zawsze należy do efektów cokolwiek brutalnych, a oprócz tego smutna pieśń pielgrzymów bardzo ładnie brzmi zdaleka. Ale przeciwko ostatniej zmianie, zaprowadzonej niby to z pietyzmu dla Wagnera, koniecznie trzeba zaprotestować, a to przedewszystkiem w obronie ideałów i dążeń Wagnera. Gdy po niektórych przeróbkach „Tannhäuser“ był wystawiony w 1847 r. (t. zw. druga premjera T-ra) Wagner cofnął swe uwagi o ostatnim chórze pielgrzymów, kazał pielgrzymom wychodzić w ostatnim akcie na scenę i o tej zmianie powiedział: „Der umgearbeitete Schluss verhält sich zu der ersten Abfassung wie die *Ausführung zur Skizze*“. Ze względów artystycznych można też tylko życzyć, aby w ostatnim akcie opera drezdeńska wróciła do starego sposobu wykonywania tej ostatniej sceny.

A teraz słów parę o wykonaniu „Tannhäusera“. Ze wszystkich artystów, którzy brali udział w tej „premjerze“, odznaczył się mistrz batuty E. von Schuch. Od pierwszego taktu uwertury aż do ostatniego akordu dyrekcja Schucha była wyśmienita, natchniona. Niektóre detale w zupełnie nowy (nieznany nawet w Niemczech) sposób uwydatniły głęboką treść muzyczną. Zaraz na początku uwertury (w nieco spokojniejszym, niż u nas tempie zagranej) wydobył Schuch wcale nowe akcenty w akompanjamencie skrzypiec (namiętne sforzando na początku i nagłe diminuendo aż do końca każdego taktu. W akcie pierwszym wspaniale brzmiały waltornie na scenie; były ustawione w różnych stronach za kulisami i coraz inaczej pod względem dynamicznym brzmiały. Nieco jednostajna piosenka pasterska, wykonana przez panią Nast w cokolwiek szybszem tempie, sprawiła o wiele większe wrażenie.

W akcie drugim wspaniale się popisały trąbki na scenie. W arji landgrafa przecudowny frazes w D-dur (obój solo przed słowami: „Was wieder ihn in unsere Nähe brachte“) został wykonany przez Schucha bardzo wolno, prawie że ad libitum. Scena turnieju dała wielkie pole do popisu kwartetowi, a przeważnie skrzypcom. To też się słyszało te może najtrudniejsze ze wszystkich ustępów skrzypcowych u Wagnera oddane z nieskazitelną czystością intonacji i wielką brawurą. W akcie ostatnim wspaniale wypadły dwie sceny: pieśń do gwiazdy Wolframa i opowieść o pielgrzymce Tannhäusera. Wiele przyczyniła się do tego orkiestra. W akompanjamencie do „Pieśni“ („WieTodesahnung“), jak wiadomo, harfa gra arpedżja na tle leżących harmonji i puzonów. Najczęściej słyszy się akompanjament puzonów, wykonany za głośno, a brzmienie puzonów już nawet *mp* zupełnie nie odpowiada charakterowi pieśni. Schuch przyciszył puzony i to sprawiło wielki efekt. Wspaniale grała orkiestra ważny bardzo akompanjament do opowieści o pielgrzymce.

Orkiestra drezdeńska, składająca się przeważnie z artystów - wirtuozów, jest w stanie dać sobie radę z partyturą Wagnera. Nie potrzeba ani kupiur, ani zmudnych, niezliczonych prób. Najlepiej brzmi kwartet, składający się w dużej obsadzie z 62 (!) osób. Orkiestra jest rozmieszczona w bardzo pomysłowy sposób. Tylko kotły, znajdujące się prawie że pod suflerem, wprost kapelmistrza, brzmią nawet w p. za głośno, a w ff często oprócz grzmotów nic nie słychać.

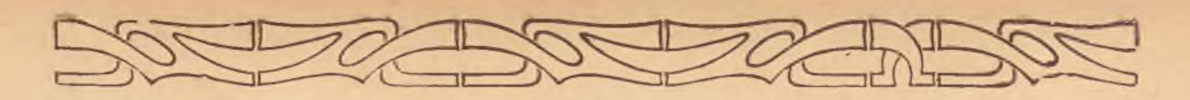
Chóry śpiewały zgodnie i czysto. Wszystkie zespoły wokalne (szczególniej finał 2-go aktu) przeszły wyśmienicie, a to dzięki niezwykłej obsadzie. Dość przypomnieć, że nawet trzeciorzędną rolę pastuszka śpiewała artystka tej miary, co p. Nast. Na afiszu stały nazwiska Eva v. d. Osten (Elżbieta), Vogelstroma (Tannhäuser), Soomera (Wolfram), Forti (Wenus).

Szczególne uznanie należy się Schuchowi za to, że pod jego dyrekcją został „Tannhäuser“ nareszcie wykonany bez powszechnie przyjętych kupiur. Usłyszeliśmy po raz pierwszy „Tannhäusera“ tak, jak został przez Wagnera skomponowany. Olbrzymie wrażenie sprawił nieznany prawie bywalcom tutejszej opery cały drugi finał pierwszego aktu, a w każdym akcie słyszało się nieznane a piękne miejsca.

Życzyć należy, aby dyrekcja po „Tannhäuserze“ przystąpiła do nowego opracowania innych oper Wagnera, a przedewszystkiem „Rienzi“ i „Okrętu Widmo“.

Mateusz Hercenstein.

Drezno, 20 listop. 1913 r.



Muzyka na prowincji.

Kalisz. Władze zatwierdziły szkołę muzyczną kaliskiego Towarzystwa Muzycznego, pod dyrekcją p Henryka Adamusa. Klasy specjalne tworzą: skrzypce — nauczycie: I. Librecht i J. Lachman; wiolonczela — dyrektor Henryk Adamus; fortepjan — naucz. Z. Librecht-Makowowa i A. Golcz; organy—nauczyciel A. Głębicki.

Obowiązkowe nauki teoretyczno-muzyczne wypełniają: zasady muzyki, nauka harmonji, kontrapunkt, formy, kompozycja, nauka gry na fortepjanie dla skrzypków i wiolonczelistów, nauka gry orkiestrowej, śpiew chóralny, nauka instrumentacji, historja muzyki, muzyka kameralna, gimnastyka rytmiczna systemem Dalcroze'a, nauka na instrumentach dętych dla pjanistów i organistów.

Nauka trwa trzy lata. Uczniom, kończącym całkowity kurs, szkoła wydaje patenty z ukończenia studjów.

Nowości wydawnicze.

D-r Olga Stieglitz. *Einführung in die Musik-Aesthetik.* (J. G. Cotta. Stuttgart. 1912.)

Praca kompilacyjna, bez pretensji do samodzielnego systemu, utrzymana w tonie przystępnym dla szerszych kół, interesujących się muzyką, ulatwiająca orjentację w problemach estetyczno-muzycznych.

Bez przytlaczającego aparatu naukowego rozwija autorka na psychologicznej podstawie w sposób syntetyczny pojęcie i istotę współczesnej estetyki muzycznej i oświetla krytycznie zasadnicze jej kierunki.

Całość, ułożona metodycznie i systematycznie, omawia stosunek muzyki do innych sztuk pięknych, poddaje zasadnicze pierwiastki formalne muzyki, t. j. dźwięk, rytm, harmonję, dynamikę, melodję rozbiorowi krytycznemu ze stanowiska estetyki, rozpatruje charakter muzyki i wiążące się z tem pojęcia piękna i brzydoty, dalej treść muzyki i jej stosunek do świata psychicznego, zwalcza muzyczny formalizm (reprezentowany przez Hanslicka) i poświęca muzyce programowej szczególową uwagę, oświetlając krytycznie *program*, jako czynnik twórczy dla ewolucji muzyki.

Obok ustępów o stosunku muzyki do słowa i wyrosłych z tego zespolenia form estetycznych, zawiera praca powyższa cenne uwagi o *twórczości muzycznej*, przedstawiające proces rozwojowy idei muzycznej, która wyłoniwszy się w stanie podświadomym, przefiltrowuje się przez twórcze stopnie, zanim osiągnie swą ostateczną krystalizację.

Autorka uwzględnia również i proces odtwórczo-wykonawczy; szkoda tylko, że obniżyła wartość tego ustępu balastem anegdotycznym o stosunku wybitnych osobistości do muzyki.

Pracę zamyka rozdział o zadaniach muzyki, jako o czynniku społeczno-kulturalnym.

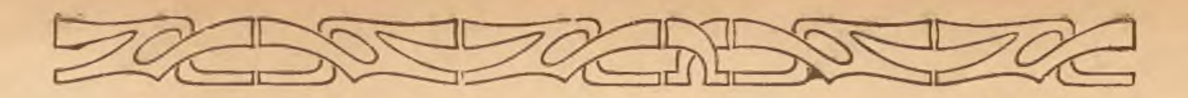
Ponieważ w literaturze naszej brak rzeczy, poruszającej problem estetyki muzycznej, dlatego książkę tę polecić można jako pożyteczny i popularny podręcznik; odda ona niewątpliwie usługi tym zakładom wychowawczym, które, idąc z postępem nauki, wcieliły estetykę muzyczną w ramy programu szkolnego.

D-r J. W. Reiss.

A. Halm: *„Von zwei Kulturen der Musik“* (München. 1913).

Dowody swej ścisłej wiedzy i popularyzacyjnej zdolności złożył autor w rozpowszechnionej i u nas książeczce, wydanej nakładem „Sammlung Göschen“: *„Harmonielehre“*, podającej konkretną treść w prawdziwie mistrzowski sposób. Ta książeczka — to drobny szkic (zgodnie zresztą z żal żeniem wydawnictwa); jestem przekonany, że gdyby autor rozwinął to, co tylko szkicowo musiał zaznaczyć, w tej samej ścisłej i zwięzłej formie, mielibyśmy może jedyny podręcznik harmonji. Nie dziw więc, że nową książkę A. Halma, traktującą o dwuch kulturach muzycznych, bierze się do ręki nietylko z zaciekawieniem, ale i z przekonaniem, że autor ze starego problemu wydobędzie nową treść. Czytelnik nie doznaje zawodu, lecz, przeciwnie, odkłada książkę, wzbogacony niejedną pobudką i głębszem wniknięciem w rzeczy, leżące niemal jak na dłoni, a jednak uchylające się z pod zwykłej obserwacji. Już sam wstęp (str. I — XXXII), będący komentarzem, przeznaczonym dla laika i traktujący o elementarnych pojęciach muzycznych, ujęty jest z tak odrębnego stanowiska, ma tak wytworną, rzeczową, a jednak przystępną formę, że ze zdumieniem czyta się te sądy o rzeczach, stanowiących wszakże alfabet muzyczny.

Główna osnowa książki obraca się około zasadniczego stosunku między formą i stylem muzycznym i wynikłych stąd przemian i ewolucji w kulturze muzycznej. W dwuch formach muzycznych, w *fudze* i w *sonacie*, skrystalizowały się dwie odrębne kultury. Z pojęciem fugi wiąże się twórczy świat *J. S. Bacha*, przy sonacie wyłania się myśl o sztuce *beethovenowskiej*. Autor przeprowadza paralelę między temi formami, przeciwstawia je sobie, analizuje ich istotę, bada ich ducha i rozwija swoje poglądy zapomocą szczegółowych wywodów analitycznych. Na przykładzie Allegra z beethovenowskiej *Sonaty D-moll* (op. 31, № 2) oświetla autor harmoniczną, tematyczną i rytmiczną strukturę muzyki beethovenowskiej i wykazuje mistrzostwo *Beethovena* w ustosunkowaniu formalnych grup. Analiza fugi b-moll służy autorowi do wykazania, że *Bach* doprowadza sztukę do opracowania tematycznego do niedościgłej granicy. Po szczegółowem rozpatrzeniu formalnych pierwiastków, wgłębia się autor w istotę stylu i „mowy“ muzycznej, decydującej o odrębności muzycznej kultury, a więc opartej na odmiennych podstawach u Bacha, a na innych



u Beethovena. Zdaniem autora, syntezą tych dwuch światów muzycznej kultury jest muzyka *A. Brucknera*, jednocząca pierwiastki formalno - stylistyczne bachowskiej kontrapunktyki z harmoniczno - kostruktywną cechą beethovenowskiej sonaty; zdanie to, postawione jako aksjomat, bez należytego uzasadnienia wyzywa do dyskusji. Pozatem książka A. Halma przekonywa i zmusza do bezwzględnego uznania jego poglądów. Poruszając estetyczne problemy, nie posuwa się autor nigdy do feljetonowych rozwodnień i obrazowości, lecz stoi zawsze na gruncie ściśle rzeczowym, zniewalającym logiką argumentacji i rozległością krytycznego horyzontu.

Dr J. W. Reiss.

KRONIKA.

= **IV Poranek muzyczny** Uniw. Ludowego odbył się 23 listopada i poświęcony był muzyce *Franciszka Liszta*. Obraz twórczości Liszta przedstawił w plastyczny sposób dr Józef Reiss. Szereg utworów fortepjanowych odegrały pp. Marja bar. Closman, Karolina Kowalska i Wanda Nowakówna, pjanistki, których dojrzała i artystyczna gra ułatwiła licznie zebranym słuchaczom wniknięcie w charakter muzyki Liszta. Pieśni Liszta odśpiewała p. Wanda Hendrichówna, ceniona i ciesząca się nadzwyczajną popularnością pieśniarka, wkładając w interpretację prócz niezrównanych zalet technicznych głęboką inteligencję i odczucie muzyczne.

= **Feliks Nowowiejski,** dyrektor krak. Towarzystwa Muzycznego, powołany został na rok przyszły na stanowisko profesora klasy kompozycji (opera, oratorjum, symfonja) do konserwatorjum Klindwortha i Scharwenki w Berlinie.

= **Z muzyki w Rosji.** Na tegorocznym konkursie im. Glinki (fundacja Bielajewa) nagrody otrzymali: Wasilenko za poemat symf. „Hyrcus nocturnus" (750 rb.), Gniesin za „Dytyramb" na orkiestrę i głos solowy (600 rb.) i Czerepnin za 6 ilustracji fortepjanowych do bajki „O rybaku i rybce" (300 rb.).

= **Feliksa Nowowiejskiego** drugie oratorjum „Znalezienie św. Krzyża" („In hoc signo vinces") wyszło z druku u Leuckarta w Lipsku. Libretto napisał dr Herolaska z Berlina. W bieżącym sezonie „Znalezienie św Krzyża" zostanie wykonane w Amsterdamie, Baltimore i Krefeld.

= **Ludomir Różycki** osiadł na stałe w Berlinie, gdzie poza pracą twórczą udzielać będzie lekcji kompozycji.

= **Koncert muzyki polskiej** (kameralnej) odbędzie się w dniu 31 b. m. w Petersburgu. Wieczór organizuje tamtejsze „Towarzystwo przyjaciół muzyki" z redaktorem „Russkoj Muzykalnoj Gaziety", M. Findeisenem, na czele. Do programu koncertu, po uprzedniem porozumieniu się organizatorów z redakcją „Przeglądu Muz.", wejdą kompozycje Różyckiego, Fitelberga, Opieńskiego i in.

= **Henryk Melcer** 7 listopada koncertował w Poznaniu (w sali królowej Jadwigi, dawniej Sterna). Obfity program recitalu zawierał utwory Beethovena (sonata „Księżycowa"), Schumanna („Karnawał"), własne transkrypcje pieśni Moniuszki i cały szereg kompozycji Chopina. „Kurjer Poznański" w sprawozdaniu z koncertu Melcera zaznacza między innemi:

„Życie, zdrowie życia i życia radość przemówiły do nas z gry Henryka Melcera głosem szczerym, świeżym, mocnym, a—mądrym. U Melcera skojarzona inteligencja z dystyngowaną prostotą, stroniącą od przebiegłych sztuczek wirtuozowskich; bogactwo myśli trzymane w karbach świadomą celu wolą; subtelność wyczucia i traktowania instrumentu, pieściwość uderzenia nie zdradza ani śladu niewieściego przeczulenia.

„Wieczór jako całość był jednym z najpiękniejszych, jakie przeżyliśmy w ostatnich sezonach koncertowych. Rozgrzała i rozpaliła się nawet nasza poznańska publiczność, zresztą na koncertach nie objawiająca zazwyczaj nadmiaru temperamentu i zapału. Mamy nadzieję, że po tryumfie i serdecznem przyjęciu, Henryk Melcer będzie teraz częściej pamiętał o naszym grodzie i wogóle o społeczeństwie naszej dzielnicy, któremu tak koniecznie wszczepiać trzeba pierwiastki prawdziwej kultury muzycznej."

= **Słownik muzyczny Riemanna** doczeka się wkrótce 8-go wydania, którego druk rozpocznie się od nadchodzącego nowego roku.

= **Pamięci Chopina.** Niedawno temu święcono w Paryżu rocznicę śmierci Chopina. Z tej racji sekretarz generalny i twórca „Société Frédéric Chopin", p. Ganche, ogłosił w „Mercure de France" pełen uwielbienia artykuł o Chopinie, wyjaśniając cel założonego przez siebie stowarzyszenia. Mianowicie łączy ono grono gorących wielbicieli Sztuki i Piękna pod sztandarem wielkiego ideału artystycznego. „Co rok—objaśnia p. Ganche—udając się w dniu rocznicy śmierci na grób wielkiego muzyka, stowarzyszeni coraz bardziej rozwijają się duchem do wspomnienia o tym, którego dzieła dźwięczą najczystszą harmonją tonów w ich sercach." Następnie opisuje historję postawienia Chopinowi pomnika, podaje kilka epizodów z życia artysty, zaznaczając w najgorętszych wyrazach uwielbienie, jakie budził dokoła za życia i po śmierci.

= **Berlińskie Trio Bronisł. Poźniaka**, w skład którego, oprócz p. Poźniaka, wchodzą pp.: H. Bassermann i H. Beyer, koncertowało przed niedawnym czasem w Frankfurcie nad Menem i doznało niezwykłego przyjęcia. Program zawierał między innemi ostatnią pracę L. Różyckiego — trio fortepjanowe p n. „Rapsodja". O dziele tem i wykonawcach czytamy następujące zdania:

„Frankf. Kleine Presse" (12 XI. 913) pisze: „Zespół przedstawił się szerszej publiczności naszej w najlepszem świetle. Pierwszy numer programu przyniósł nam nowość: Rapsodję Ludomira Różyckiego, znanego w świecie muzycznym autora oper i kilku prac symfonicznych. Kompozycję, doskonale przez Trio wykonaną, przyjęła publiczność bardzo gorąco. Kompozytor kierunku nowoczesnego zadziwia nas wielką fantazją i wprost niezwykłem poczuciem melodji, prawie orkiestralną siłą w traktowaniu instrumentów. Drugi numer pro-



gramu dał nam prawdziwą rozkosz. Stary koncert Remeau'a na cembalo, skrzypce i wiolonczelę, naiwnemi melodjami i ślicznym dźwiękiem starego spinetu dostarczył słuchaczom miłych wrażeń. Również znakomicie było wykonane Trio Czajkowskiego."

„Frankfurter Zeitung" z dnia 12 listopada pisze: „Dnia 11 b. m. odbył się koncert Tria Poźniaka, Bassermana i Bayera. Na pierwszy ogień poszla Rapsodja Ludomira Różyckiego. Z dzieła tego wieje świeżość, temperament, młodość i wielki talent. Resztę programu dopełnił Rameau (koncert) i Czajkowski (trio). Wszyscy trzej wykonawcy, to doskonali muzycy, rozumieją się wybornie i dobrze są zgrani. Publiczność w podzięce za ich nieskazitelną technicznie i pełną temperamentu grę zgotowała im owację."

W „Frankfurter Nachrichten" z d. 12 list. czytamy: „Najnowsze dzieło, mimo młodego wieku już dobrze znanego kompozytora, Ludomira Różyckiego, przedstawiło nam wczoraj Trio, składające się z pp.: Poźniaka, Bassermana i Beyera. Nie zgadzam się ze zdaniem, jakoby Różycki był naśladowcą Straussa; proszę posłuchać wstępu do Rapsodji, jaka tam piękna melodja... To kompozytor indywidualny, rozporządzający silnymi kontrastami, zaczynając od ślicznego tematu, doprowadza do potężnego forte, żeby znowu wprowadzić miękki temat lub piękne pastorale. Członkowie Tria: niezwykle uzdolniony pjanista B. Poźniak, znany skrzypek Bassermann i wiolonczelista H. Beyer, wykonali Rapsodję znakomicie, imponując temperamentem i głębią uczucia. Na specjalnę wzmiankę zasługuje prześlicznie wykonany stary koncert Rameau'a."

W Warszawie Trio będzie koncertować w styczniu, w sali Grossmana.

= **Fortepjan**, na którym grał Chopin podczas pobytu na Majorce, przeszedł obecnie na własność p. Wandy Landowskiej. Instrument ten od czasów Chopina pozostawał w miejscowym klasztorze kartuzów, a w ostatnich czasach był w posiadaniu dra Lorenza Pascual Tortella. Przed trzema laty, podczas pobytu na Majorce, p. Landowska chciała odkupić ową pamiątkę, lecz dr Tortell za żadną cenę nie chciał się z nią rozstać. Dopiero po śmierci jego, przed niedawnym czasem, artystka nabyła historyczny instrument od spadkobierców doktora i przewiozła go do siebie do Berlina.

* * *

Z dniem 1 stycznia 1914 r. prenumerata „Przeglądu" wynosić będzie: w Warszawie z odnoszeniem do domu rocznie 4 rb., półrocznie 2 rb., kwartalnie 1 rb. Na prowincji, w Cesarstwie i zagranicą, łącznie z przesyłką pocztową, rocznie 5 rb., półrocznie rb. 2.50, kwart. 1.25. Oddzielny zeszyt kosztować będzie 20 kop.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.



Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Nowo-Senatorska 8 m. 15.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Birnbaum Estella art. śpiewaczka; lekcje śpiewu. Żórawia 4 m. 1.
Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Doliwa Dobrowolska Stan. prof. Smolna 16.
Kozłowska Marja, art. opery. Erywańska 4 m. 6.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, tel. 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Otto Władysław. Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.
Trombiniowa Emilja, Natolińska 9 m. 10, telefon 254-43.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Abramowiczowa Marja, Krucza 7.
Bochińska Romana, akompanj. do śpiewu i lekcje gry fortepjanowej, (ucz. prof. Michałowskiego) Wilcza 62.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Familjer Janina, Elektoralna 51 m. 5.
Frieman Witold, Wspólna 73, m. 8.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Heintze Konstanty, prof., Włodzim. 6, m. 8.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Jarzębska Jadwiga, prof. Nowolipki 58 m. 9.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Korobkow Jakób, prof. Koszykowa 51. telefon 148-54.
Kruziński Wincenty, Nowo-Senatorska 8 m. 15.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Zielna 31.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 42 m. 3. telefon 17-16.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7. telefon 133-40.
Pieńkowska Janina uczennica Sgambattiego Marszałkowska 71.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Procner Marja, Złota 33 m. 21.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), Zielna 7 m. 3.
Sterling Helena, Krucza 12. Tel. 288-90.
Stempińska Stanisława, Marszałkowska 74. przyjmuje od 3 — 4.
Szczawiński Stanisław, Graniczna 15.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Szwarc Natalja, Chłodna 6.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Trombiniówna Małg., ucz. Rzymskiej akademji muz. klasy prof. Sgambatiego, Natolińska 9 m. 10, telefon 254-43.
Twardy Bronisława ucz. prof. Jaczynowskiej Nowo Senatorska 8 m. 8.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Urstein Paulina, Chłodna 26 m. 7.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Piękna 29, tel. 201-81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wielhorski Al., Mazowiecka 1. Tel. 33-90.
Wiśnicka-Welska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wspólna 11 od 4—5.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Marszałkowska 58. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Chmielna 7 m. 3.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria".
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof. Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Halpern F., Mikołajewska 20.

Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.

Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Krótka 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mańkowski Stanisław, prof. na kursach muz. A. Brandta, Dyrektor Towarz. Muzycz.

Żyrardów.

Procner Marja; lekcje gry fortepjanowej, teorja i harmonja.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.

Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, prof. konserwat.

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.

Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Bursa St., prof. śpiewu solowego (koncesjonowana szkoła śpiewu), Kremerowska 10.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Kalecza 20.

Lwowskie liceum muz., ul. Sienkiewicza 3, właścicielka Marja Wełeszczakowa.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji operowych. Ossolińskich II.

Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.

Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY" wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: **3** rb. **60** kop.; półrocznie **2** rb. kwartalnie **1** rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy **15** kop.

Z dniem 1 stycznia 1914 r. prenumerata „Przeglądu Muzycznego" wynosić będzie: w Warszawie z odnoszeniem do domu: rocznie **4** rb., półrocznie **2** rb., kwartalnie **1** rb. Na prowincji, w cesarstwie i zagranicą: rocznie **5** rb., półrocznie **2** rb. **50** kop., kwartalnie **1** rb. **25** kop. Oddzielny zeszyt kosztować będzie **20** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp.,

Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**

